



Het hybride, grenzeloze **performance theater**

Karlin Boelens

Bachelor Eindwerkstuk Theater-, Film-, Televisie wetenschappen

Universiteit Utrecht, Begeleider Bart Dieho, vakgroep Theater

5 april 2012

Inhoud

Inleiding & vraagstelling	3
Deel I <i>Performance theater definitie: problematiek, Burgman</i>	5
Deel II <i>Technologische ontwikkelingen in het huidige theater met een koppeling naar performance theater</i>	8
Conclusie	13
Deel III <i>Casestudy Aitana Cordero</i>	14
Eindconclusie	20
Literatuur	22

Inleiding

Het fenomeen waar ik onderzoek naar wil doen is de aanzet tot definitie van ‘performance theater’ binnen de context van ‘performance art’ met een extensie naar de hierbij horende niet- normatieve attitude binnen het theatrale maakproces. Het fenomeen is zeer complex door het hybride karakter en de vele verschijningsvormen van het theatrale product met de hierbij horende verscheidende maakprocessen. In performing arts “exists no grammar covering its discipline”¹. Het daarop gebaseerde performance theater is intermediair, interdisciplinair, grensoverschrijdend en niet verbonden met conventies. Het weigert theoretische en esthetische normen te erkennen.² Deze houding uit zich in theatrale producten in het streven een eigen esthetiek te vormen. De noodzaak van definiëring bestaat door de voortgaande ontwikkeling van deze sterk hybride theatervorm en de technologische ontwikkelingen.

In Deel I bekijk ik Roswyde Burgman’s doctoraal scriptie kritisch over de definiëring van performance theater in de huidige Nederlandse theaterpraktijk. Na de nodige kanttekeningen geplaatst te hebben bij Burgman’s beschrijving van performance theater, zal ik doorgaan met de niet- normatieve beschrijving van de attitude binnen het theatrale maakproces van performance theater.

In Deel II bestudeer ik verscheidende literatuur van na 1998 tot en met 2007 die ingaat op vernieuwingen in technologische verworvenheden die waar te nemen zijn in de theaterpraktijk en/of in de context van performance arts wat verbonden is met de wereld hieromheen. Ik onderzoek wat deze recente ontwikkelingen voor invloed hebben op de niet- normatieve beschrijving van performance theater die is geformuleerd door Burgman in 1996.

Door deze technologische ontwikkelingen te relateren aan Burgman zal ik tot een herdefiniëring komen van een aantal kenmerken van de definitie van performance theater. Deze aanpaste kenmerken zullen echter nooit geheel voldoen aan een ideaaltyping die toegepast kan worden op elk unieke theatrale product van performance theater binnen de context van performance art.

In Deel III verricht ik onderzoek naar Spaanse performance theater maakster Aitana Cordero (1979). Onderzoek naar mijn casestudy zal plaatsvinden door middel van het bestuderen van

1 Anthony Howell, *The analysis of performance art: a guide to its theory and practice* (Amsterdam: Harwood Academic, 2000): xiii.

2 Roswyde Burgman, *Performance theater: definiëring van een segment in de huidige Nederlandse theaterpraktijk*. Doctoraal scriptie onder begeleiding van drs. Bart Dieho (Universiteit Utrecht: Theater-, Film- en Televisiewetenschap vakgroep, 1996): 128.

mijn interviewresultaten, eerder gepubliceerde interviews, tekstpublicaties over haar werk en het bekijken van videoregistraties. Na het onderzoek relateer ik elk kenmerk van de vernieuwde aanzet tot definitie van performance theater afzonderlijk aan Cordero en zal hier wederom een kleine aanpassing op de vernieuwde aanzet tot definitie verrichten.

Vraagstelling

Wat is de niet-standaardiserende herdefinitie van performance theater binnen de context van performance arts, die op universele wijze wordt benaderd en gebaseerd is op empirisch en literatuur onderzoek van na 1996 tot en met heden die ingaat op technologische vernieuwingen, met een extensie naar de niet- normatieve beschrijving van de attitude binnen het hierbij horende theatrale maakproces?

Deel I

De definitieproblematiek van performance theater wordt aangehaald in Roswyde Burgman doctoraal scriptie. Bij haar diepgaande onderzoek naar performance theater trachtte zij een werkdefinitie te vinden voor dit verschijnsel.

De geschiedenis van performance art is behandeld door Burgman aan de hand van opeenvolgende bewegingen om aan te duiden hoe performance theater makers hierdoor zijn beïnvloed.³ De bewegingen zijn bijvoorbeeld Futurisme, Constructivisme, Dada en Surrealisme.⁴ Samen met de omringende wereld vormt de performance art, als culturele achtergrond, de context waarin performance theater makers, bewust en onbewust, hun werk creëerden en creëren.⁵

Verder heeft ze de theoretici Kaprow en Kirby gebruikt die met hun onderlinge verschillende zienswijzen over een vorm van ‘art performance’ en de Happening gezorgd hebben voor haar theoretische uitwerking. Ze gebruikt tevens Mafaaalani, die *Vitale Delen* van Alex d’Electricque met kenmerken van art performance vergelijkt.⁶ Art performances beschrijft Burgman als “de concrete, individuele uitingen” van performance art.⁷ Samen met de definities van Kaprow en Kirby vormen de uitkomsten van deze vergelijking de basis voor Brugman’s werkdefinitie van performance theater.⁸ Door middel van een methodische analyse heeft Burgman de werkdefinitie getoetst aan negen voorstellingen van in totaal vijf theatergroepen. De theatergroepen waar zij onderzoek naar heeft gedaan zijn Hauser Orkater en Orkater, Dogtroep, Alex d’Electricque en Mug met de Gouden Tand.⁹ Als resultaat concludeerde ze dat performance theater zich manifesteert als segment in de recente Nederlandse theaterpraktijk. Tenslotte heeft ze de werkdefinitie op basis van haar gekozen theatergroepen aangepast tot de uiteindelijke definitie van performance theater.¹⁰

Burgman merkt terecht op dat ze met haar definitie een uitspraak doet over een verschijnsel dat voortdurend in ontwikkeling is. Als de ontwikkelingen zodanig groot zijn, moet de definitie worden aangepast. De technologische ontwikkelingen geven hier nu aanleiding toe.

³ Burgman, 130.

⁴ Ibidem, 4.

⁵ Ibidem, 130.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, 6.

⁸ Ibidem, 130.

⁹ Ibidem, 4.

¹⁰ Ibidem, 130.

Voordat ik Burgman's definitie als startpunt neem, waaruit ik vervolgens onderzoek verricht naar de noodzakelijke aanpassing voor de hedendaagse tijd, moet er eerst kritisch gekeken worden naar het startpunt zelf.

Opvallend is dat Burgman haar definitie van performance theater, die door middel van Mafaalani, Kirby en Kaprow tot stand is gekomen, in haar conclusie aanpast. In haar conclusie verwerkt ze de uitkomsten van de methodische analyses van voorstellingen van een select aantal theatergezelschappen wat in haar onderzoek geleid heeft tot een herformulering van de definitie van performance theater.

Het heeft niet geleid tot radicale, beperkende aanpassingen van de eerder gevormde definitie, maar hoofdzakelijk tot verduidelijking van de verschillende kenmerken. Hierdoor zie ik haar concluderende definitie als bruikbaar. Zij heeft de definitie, die afgeleid is van literatuur, getoetst aan de Nederlandse praktijk van performance theater. Het is hierdoor legitiem om een theoretisch gefundeerde definitie na praktijkonderzoek bij te stellen. In het achterhoofd moet echter wel gehouden worden dat performance theater zich kenmerkt door zijn uiteenlopende vormen, grenzeloze karakter en hybride verschijnselen. Vele andere theatergroepen en makers hadden onder de verscheidende kenmerken van de eerst gevormde definitie van performance theater geschaard kunnen worden. Een aanpassing verrichten na de toetsing, waarbij een selecte groep theatergezelschappen gekozen is door Burgman en als kenmerkend beschouwd werd voor de Nederlandse praktijk van performance theater, sluit andere potentiële gezelschappen en makers van performance theater uit. Het is echter vrijwel onmogelijk om alle potentiële gezelschappen en makers te betrekken, aangezien het grenzeloze karakter met de verscheidende vormen en de continue veranderlijke theaterpraktijk, voor een onderzoek zorgt dat zelf geen grenzen zou kennen.

Mijn aangepaste definitie zal getoetst worden aan performance theater maker Cordero. Hierbij zal ik echter voorzichtig en prescriptief te werk gaan, waarbij ze niet voor een radicale aanpassing kan zorgen.

Mijn gekozen casestudy Cordero kenmerkt zich door haar internationale karakter, invloeden en werkveld. Niet alleen Cordero, maar vele performance theater makers creëren en presenteren hun werk internationaal. Burgman deed onderzoek naar de definiëring van performance theater als een segment, een onderdeel van de Nederlandse theaterpraktijk waarbij ze Nederlandse gezelschappen als casestudies nam. Huidige performance theater makers of groepen kunnen vaak echter niet meer gezien worden als gebonden aan, als enige beïnvloed door of kenmerkend voor de Nederlandse theaterpraktijk. Kortom, niet meer als

onderdeel van specifiek de Nederlandse theaterpraktijk. Bij mijn aanzet tot herdefiniëring van performance theater wil ik van een meer universele benadering uitgaan. Dit past bij de thematisering van de artistieke producten die performance theater makers hanteren, die niet regionaal of landelijk gebonden hoeft te zijn. De thematisering van de artistieke producten gaat over de scheiding tussen kunst en werkelijkheid waarmee gespeeld wordt, aldus Burgman.¹¹ De perceptie van de werkelijkheid, die voor iedere performance theater maker anders is, en de gebruikte aspecten van deze werkelijkheid, kan op mondiaal niveau aanspreekbaar zijn. Ten slot zal ik het woord acteur niet gebruiken wat Burgman gebruikt bij kenmerk 4, maar vervangen door de meer bredere term van performer.¹²

¹¹ Burgman, 127.

¹² Zie Bijlage 1 voor de definitie van performance theater, geformuleerd door Burgman

Deel II

Na de verschijning van Burgman's scriptie van 1996 zijn er vele vernieuwingen in technologische verworvenheden waar te nemen in de theaterpraktijk en/of in de context van performance arts. Dit valt samen met het 'mens zijn', die in de wereld vorm krijgt met behulp van en dankzij de techniek. Filosoof Kees Vuyk haalt aan dat het menselijk bestaan verandert met de techniek, niet alleen aan de buitenkant, maar ook van binnen uit. "De technologische ontwikkeling maakt dat mensen andere mensen worden, niet alleen verandert hun omgeving, maar hun idee over de wereld wordt anders, evenals hun beeld van zichzelf in de wereld, zowel cognitief als emotioneel, sociaal en fysiek".¹³ Er is geen domein van het leven waarin techniek geen rol meer speelt. Niet alleen is de materiële omgeving van mensen door techniek getransformeerd, ook menselijke relaties zijn door de techniek grondig gewijzigd.¹⁴

In *Multi-media: video, installation, performance* (2007) wordt beschreven dat we leven in een rijke en verwarrende wereld waar onze grenzeloze communicatie gekenmerkt wordt door internet, satelliet en microwave communicatie. Deze vernieuwingen in technologisch opzicht hangen samen met "the struggle between form and content emanate elaborate issues such as reproduction privacy, transfer, interpretation and ownership of content".¹⁵ Door de menselijke behoefte aan privacy zijn deze nieuwe manieren van zenden, ontvangen en onderscheppen van informatie uitgegroeid tot nieuwe vormen van encryptie die voorbij wetten, logica en overheden gaan.¹⁶ Dit heeft vervolgens te maken met de directe relatie "to our own internal human ways of interpreting, hiding and revealing layers of meaning"¹⁷. De menselijke strijd om de buitenkant naar de binnenkant te brengen en de binnenkant naar de buitenkant is een voortdurend proces van omwegen, misleidingen en ontdekkingen in interpretatie. Er is een constante zoektocht naar een relevant perspectief. Het idee van perspectief - psychisch, verbaal, emotioneel, ruimtelijk, immaterieel – vormt een integraal onderdeel van de perceptie van de realiteit.¹⁸

¹³ Kees Vuyk, "Een humaniseringsprogramma. Theater tussen mens en techniek" In *Theater & Technologie*, 2e ed., red. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 142.

¹⁴ Ibidem, 140.

¹⁵ Nick Kaye, *Multi-media: video, installation, performance* (Londen: Routledge, 2007): 200.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

Door het gebruik van camera in voorstellingen wordt er met het idee van perspectief gespeeld. De camera is niet alleen een extensie van de ogen, maar een participant en een aanwezige. Het charisma van de camera is een emotioneel alomtegenwoordigheid. Het heeft het vermogen om dingen te zien vanuit elke invalshoek met een schijnbaar onvermogen om te liegen. Hieraan toegevoegd is een terughoudendheid van de camera om emotioneel betrokken te zijn of iets van zichzelf te onthullen, terwijl de camera wel een *gaze* veroorzaakt. Door een beeld van iets te maken, eigent de camera het zich naar haar toe. Aan de andere kant hoeft de camera niet als manipulerend en controlerend machtsmiddel te worden ingezet, dit is echter afhankelijk van de camera's operator en subject.¹⁹ De camera zorgt ervoor dat de toeschouwer bepaalde elementen op podium vanuit verschillende gezichtspunten kan bekijken. Deze gezichtspunten kunnen op projectieschermen getoond worden. Zo kunnen handelingen en gebeurtenissen gelijktijdig en in relatieve onafhankelijkheid van elkaar bekeken worden. Er kan bijvoorbeeld gespeeld worden met vertraging en herhaling om de ervaring van het verstrijken van de tijd te intensiveren en/of de handelingen omwille van hun eigen dynamiek te ontdoen van hun functionaliteit.²⁰ Als medium dat beelden kan produceren en manipuleren, vertelt live video op het toneel ons iets over de manier waarop beelden tot stand komen en hoe zij zich verhouden tot de werkelijkheid waar zij een afbeelding van zijn.²¹

Video, live of opgenomen, kan tevens ingezet worden om de ruimte uit te vergroten (bijvoorbeeld bij *Hotel Modern*) of om de theaterruimte te vergroten door andere ruimtes te projecteren wat bij de voorstelling *Live* (1979) van Hans van Manen gebeurde. Er zullen echter ook mogelijkheden zijn om virtuele ruimtes naast de ruimte in het theater te laten plaatsvinden, die door elkaar of naast elkaar bestaan. Virtuele werelden zullen een steeds hoger echtheidsgehalte krijgen.

De relatie en de interactieve mogelijkheden tussen performer en camera in een theatera product kan op verschillende manieren ingevuld worden. Zo is het mogelijk dat de performer door middel van sensors invloed kan uitoefenen op de camera of op een andere manier opgenomen beelden door de computer, al dan niet live, kan manipuleren. De performer kan gereduceerd worden tot een 'levende joystick', een lichaam dat slechts dient als een interface die de computer voorziet van fysiologische informatie op basis waarvan beelden en/of

¹⁹ Kaye, 200.

²⁰ Chiel Kattenbelt, "De rol van technologie in de kunst van de performer" In *Theater & Technologie*, 2^e ed., red. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 25.

²¹ Sigrid Merx, "Verdubbeling en transformatie. De rol van video in de Proustcyclus van Guy Cassiers" In *Theater & Technologie*, 2e ed., red. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 59.

geluiden worden bewerkt. De performer kan tevens in interactie zijn met de computer waarbij de bewegingen en handelingen in het teken staan van een betekenisvolle expressie.²²

Birringer haalt in zijn boek *Media and Performance: along the border* (1998) de Australische kunstenaar Stelarc aan die over de noodzaak spreekt om het biologische lichaam te bevragen. Het is niet langer zinvol om het lichaam te zien als een platform voor de geest of het sociale, maar eerder als een structuur die aan verandering onderhevig is. Het lichaam moet niet meer gezien worden als een subject, maar als een object. Hierbij niet denkend aan een object van verlangen, maar als een object voor design. Het veranderen en verlengen van de architectuur van het lichaam door middel van technologie resulteert in het aanpassen en uitbreiden van het bewustzijn van de wereld. Als een object kan het lichaam worden versterkt en versneld. Het wordt een projectiel dat voorbij evolutie gaat met diverse vormen en functies.²³

Technologie en lichaam moeten met elkaar verzoend worden, aldus Stelarc. Hij beweert dat een goede functie van het lichaam in de toekomst alleen mogelijk is als deze hybride symbiose tussen lichaam en technologie ontstaat. Hierbij moet het lichaam tevens zijn verbindingen met zijn functies loslaten en steeds meer ‘verdoofd’ worden. Uiteindelijk ziet Stelarc gebeuren dat er een *phantom* lichaam ontstaat. Het lichaam heeft steeds meer moeite om aan de verwachtingen te voldoen van visuele afbeeldingen van het lichaam. De visuele afbeeldingen van het lichaam zijn onsterfelijk en met technologie te wijzigen, terwijl het werkelijke lichaam steeds ouder wordt en uiteindelijk vergaat. Het lichaam van de performer zal op zijn best zijn als het afgebeeld en beïnvloed is door technologie.²⁴

De theatraal performer van de toekomst zal zich meer en meer begeven in de inter-mediale tussenruimten van de fysieke en virtuele tekens waardoor hij wordt omgeven en waarvan hij zelf ook deel uitmaakt, juist om het fysieke en het virtuele in een bijzondere samenhang met elkaar te brengen. Er zou ‘modulair’ theater kunnen ontstaan, waarin de performer met fysieke en virtuele middelen zich kritisch tot een werkelijkheid verhoudt.²⁵

Naast het lichaam zal door de revolutionaire invloed van geluidstechnologie in de theaterpraktijk steeds meer expliciet nagedacht gaan worden over de rol van geluid in voorstellingen. Door de mogelijkheden van de technologie zal dat denkproces niet gaan over technische mogelijkheden en belemmeringen, maar over de artistieke doelen die men met

²² Kattenbelt, 29.

²³ Johannes Birringer, *Media and Performance: along the border* (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1998): 59.

²⁴ Ibidem, 60.

²⁵ Kattenbelt, 29.

geluid wil bereiken.²⁶ “Geluidstechnologie is toegankelijk, betaalbaar en draagbaar geworden. Geluid zelf is manipuleerbaar, reproduceerbaar en programmeerbaar geworden”.²⁷ Geluiden en klanken zijn zelfstandige elementen in de voorstelling geworden die de verbeelding prikkelen en een eigen betekenis krijgen.²⁸

De tegenkant van de toegenomen kracht van de techniek en de bijbehorende specialisering is dat het monteren, zeker van grootschalige voorstellingen, steeds meer de vorm aanneemt van het onderhandelen met specialisten op het gebied van hydrauliek, (bewegend) licht en videoprojectie. Zo gaat de technologische vooruitgang hand in hand met de vergroting van de greep van technici.²⁹

Performance theater makers zullen geconfronteerd worden met de nieuwe mogelijkheden van camera, geluid, licht en video. Ze zullen tevens geconfronteerd worden met de nieuwe, verschillende manieren en mogelijkheden om met het biologische lichaam van de performer om te gaan. Deze mogelijkheden zouden ze (gedeeltelijk of niet) aan kunnen grijpen in hun artistieke doeleinden en theatrale producten.

Een manier om de praktijk van performance theater hiermee in kaart te brengen, is door Cordero's omgeving, netwerk en context waarin zij haar werk presenteert, nader te bekijken.

Cordero, die haar werk internationaal creëert en presenteert sinds 1999, is meerdere malen geprogrammeerd voor het Something Raw festival. Dit jaar heeft ze de voorstelling “SXTHMYS, I will” gepresenteerd en vorig jaar was dit “3 ways to master a kiss or a twentyfiveminutes kiss at your neck”, in 2008 werd ze geprogrammeerd met “the 3 duets”. Something Raw is een festival dat makers de mogelijkheid geeft “om onbewerkt en ruw materiaal te presenteren. Het festival is (...) een thuishaven voor dat wat nog geen bevestiging heeft, voor innovatieve ideeën en zienswijzen die afwijken van de norm. Raw: onbewerkt, en breder gezien: onrustwekkend en ongewild”.³⁰ De gepresenteerde theatrale producten worden door Francine van de Wiel, medewerkster kunstredactie van NRC handelsblad, omschreven als “experimentele voorstellingen die zich op het snijvlak van dans, performance en beeldende

²⁶ Jorg Schellekens en Jos van de Haterd, “Schilderen met geluid” In *Theater & Technologie*, 2^e ed., red. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 73.

²⁷ Ibidem, 66.

²⁸ Ibidem, 67.

²⁹ Coen Jongsma, “Licht en technologie: de greep van de technicus op het beeld” In *Theater & Technologie*, 2^e ed., red. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 124.

³⁰ Dansen blog. “Dansen blog”. *Dansen.blog.nl*. 2012. Web. Geraadpleegd op 5 april 2012.

kunst bevinden”.³¹ In 2012 was de programmering bovendien geïnspireerd door “een tijd waarin het individu een bijna heilige status heeft verworven en de traditionele gemeenschapsvormen grotendeels zijn vervaagd” waarbij er op zoek wordt gegaan naar “nieuwe vormen van community, samenwerking en solidariteit”.³²

Dit kan in verband gebracht worden met de technologische vernieuwingen in relatie tot de maatschappij. Performance theater makers worden omringd door technologie wat hun relaties, communicatie en werkelijkheidsperceptie beïnvloedt. Het idee van privacy, community en intimiteit krijgt, in deze tijd met technologische vernieuwingen, nieuwe betekenis- en benaderingsmogelijkheden.

Sarah van Lamsweerde is één van de performance theater makers, die zowel gebruik maakt van de technologische mogelijkheden als van het effect van deze ontwikkelingen op de maatschappij. Dit liet ze zien met haar theatrale product *Instant Fiction* tijdens het Something Raw 2012. Zo verkende zij de mogelijkheden van live- video bij het registreren van activiteiten van bezoekers van het Something Raw in de foyer en café van de Brakke Grond. Op televisieschermen konden de bezoekers de beelden live volgen. Deze waren echter voorzien met ondertitels uit films en tv-series. De ongegeneerde mediamanipulatie speelde met de vage grens tussen realiteit en fictie en met het concept van privacy.³³

Het spelen en het tot kunst maken van de scheiding tussen kunst en werkelijkheid, het niet hebben van causale structuur, een zelfgekozen vorm van taal en het uitlokken van sterke reacties bij de toeschouwers zijn een aantal kenmerken van performance theater die tevens relateerbaar zijn aan *Instant Fiction*. Verscheidende andere geprogrammeerde makers, zoals Ann Liv Young en Ivo Dimchev, kunnen tevens gerelateerd worden aan kenmerken van performance theater.

³¹ Francine van der Wiel, “Je wordt gedwongen anders te kijken”. *BrakkeGrond*. Februari 2010. http://www.brakkegrond.nl/de_diepte_in/podiumkunst/Interview_Krisztina_de_Chatel_door_Francine_van_der_Wiel/. Geraadpleegd op 5 april 2012.

³² Brakke Grond. “Brakke Grond”. *Brakkegrond.nl*. 2012. Web. Geraadpleegd op 5 april 2012.

³³ Ibidem.

Conclusie

Concluderend kan gesteld worden dat Burgman's definitie bevestigd moet worden, aangezien de recente ontwikkelingen in technologische verworvenheden hier aanleiding toe geeft. Belangrijk echter hierbij is dat Burgman kenmerken van de definitie zodanig breed gedefinieerd heeft dat deze de ontwikkelingen in technologische verworvenheden waarborgt. Dit leidt grotendeels tot het ontbreken van noodzaak voor aanpassing. De concepten van 'ruimte', 'werkelijkheid', 'taal', etc. die Burgman gebruikt, de manier waarop en context waarin deze woorden gebruikt worden, zorgt voor een dusdanig brede definiëring, dat bijvoorbeeld virtuele ruimtes met hoge werkelijkheidsgehalten tevens hieronder geschaard kunnen worden. De bevinding van ruimtes, die in deze digitale cultuur bevestigd moet worden, neemt Burgman, onbewust of bewust, in haar definitie mee door de brede verwoordingen van de kenmerken.

Ik zie een noodzaak om een extra kenmerk toe te voegen aan de prescriptieve definitie van Burgman. Dit kenmerk vloeit voort uit Stelarc's bevestiging van het biologische lichaam en Kattenbelt's toekomstvoorspelling van modulair theater.

6. "Het lichaam van de performer, de ruimtes en de objecten in de ruimte zijn objecten voor technologisch design met diverse vormen en functies. Dit kan leiden tot *phantom* lichamen, ruimte, objecten en modulair theater waarbij de representatie door beïnvloeding van technologie tot verbetering kan leiden van de fysieke lichamen, ruimte en objecten."

De plaats van dit nieuwe kenmerk past na Burgman's vijfde kenmerk, aangezien het oorspronkelijke zesde kenmerk (die nu zevende is) logisch op dit nieuwe kenmerk voortvloeit.

Bij het achtste, oorspronkelijk zevende, kenmerk dat hierop volgt, is een nuancering op zijn plaats.³⁴

8. Performance theater dwingt de toeschouwer, *lijfelijk aanwezig of niet*, tot sterke reacties. Dit reageren kan de vorm aannemen van participeren.³⁵

³⁴ Nuancering is schuin aangegeven.

³⁵ Burgman, 127-128.

Deel III

Aitana Cordero is een Spaanse choreografe, die getraind is als een judoka voordat ze afstudeerde aan de School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling in juni 2006 en de *Master of Choreography* in juni 2008 afrondde aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

Ik heb haar gekozen als object van onderzoek, aangezien ik parallellen zie tussen Burgman's definitie en Cordero's werk.

Vernieuwde aanzet tot definitie voor performance theater gerelateerd aan Cordero:

1. "Performance theater maakt de scheiding tussen kunst en werkelijkheid tot thema en speelt ermee. Als gevolg hiervan kan de scheiding tijdelijk of ten dele worden opgeheven."³⁶

Cordero's werk gaat sterk over obsessies wat ze als thema gebruikt in haar werk. De obsessie is gegrepen uit haar alledaagse werkelijkheid wat ze vervolgens tot thema maakt. Dit kunnen elementen zijn die haar zorgen baren, iets wat in haar hoofd 'vast' blijft zitten of waarvan ze de lichamelijke van de obsessie interessant vindt. In performance arts is het tonen van obsessie niet ongewoon. Howell zegt dat obsessie "can be identified when the subject imposes a number pattern on chaotic, unpredictable amounts (...). This is a repetitious action imposed on a inconsistent state of affairs".³⁷

De obsessie als thema gaat hand in hand met de (zintuiglijke) ervaring, of die nu positief of negatief is, die opgeroepen wordt bij de performers. De ontmoeting tussen twee lichamen die elkaar grijpen, vasthouden of vallen is een element dat telkens terugkomt in haar werk.³⁸

Privé sfeer en werk sfeer is voor haar inherent met elkaar verbonden. Voor Cordero is er geen scheiding tussen alledaagse werkelijkheid en kunst.³⁹ Recensent Pieter T'Jonck, die vanaf 1981 bijdragen heeft geleverd voor verschillende kranten, tijdschriften en boeken over theater

³⁶ Burgman, 127-128.

³⁷ Anthony Howell, *The analysis of performance art: a guide to its theory and practice* (Amsterdam: Harwood Academic, 2000): 30.

³⁸ "Sweet - Theater aan Zee 2010". Youtube.com/watch?v=ee3UuU7D7fM, gepost door CobraBE, 6 september 2010. Geraadpleegd op 22 maart 2012.

³⁹ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

en dans, ziet in haar werk een “thin line between theater and reality” en grenzend aan “real action”.⁴⁰

2. “Performance theater heeft geen narratieve structuur en geen causale samenhang, maar is opgebouwd in een sequensenstructuur: een aaneenschakeling van sequensen, die gekenmerkt worden door een relatieve autonomie.”⁴¹

Cordero vertelt in het interview dat structuur “is what I enjoy the less”⁴², dit komt gedeeltelijk door de moeilijkheidsgraad die zij erin ziet. Ze wil tevens de focus hier niet op leggen, maar op de ervaring van toeschouwers en publiek. Ze is niet geïnteresseerd in causale samenhang. De sequensen hebben echter wel een innerlijke logica.⁴³ Bij Cordero’s theatrale producten houdt ze een aaneenschakeling van sequensen aan, die gekenmerkt worden door relatieve autonomie. Het relatieve geeft aan dat de sequensen in betrekking op elkaar gezien moeten worden wat de innerlijke logica aangeeft die Cordero benadrukt.

3. “Performance theater maakt gebruik van een zelfgekozen vorm van gesproken taal, die gedeeltelijk in overeenstemming is met syntactische en semantische normen.”⁴⁴

In haar performances gebruikt Cordero weinig tot niet gebruik van gesproken taal, ondanks dat zij dit een krachtig expressiemiddel vindt. Cordero spreekt uit dat ze moeite heeft om tekst en beweging te combineren. Als ze tekst gebruikt is deze geprojecteerd en niet gesproken, zoals in de performance “SOLO...?”. Voor Cordero is de ervaring van het lichaam dat beweegt samen met een ander lichaam, het hoofd communicatiemiddel. Meestal is er geen sprake van gesproken taal en logischerwijs ook geen zelfgekozen vorm hiervan. Dit kenmerk van performance theater past niet bij Cordero.

Door taal op deze manier te verbinden met video, is Burgman gebruikte combinatie van ‘gesproken taal’ te nauw voor Cordero. Cordero’s gebruik van video kan parallel gezien

⁴⁰ Pieter T’Jonck, “Aitana Cordero: ‘Solo...?’”. *AitanaCordero*. Juni 2008. <http://www.aitanacordero.com/words/reviews/solo-pieter-tjonck-june-2008/>. Geraadpleegd op 5 april 2012.

⁴¹ Burgman, 127-128.

⁴² Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁴³ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁴⁴ Burgman, 127 - 128.

worden met vernieuwingen in technologische verworvenheden, waar ontwikkelingen te zien zijn in gebruik van verscheidende vormen van video en geprojecteerde tekst.

Dit leidt tot een kleine aanpassing op de definitie van Burgman, waarbij het woord 'gesproken' wegvalt.

4. De performer presenteert niet een personage in traditionele zin, maar een rol, opgebouwd uit a- logische sequensen, die zijn vermengd met de werkelijke trekken van de performer.⁴⁵

Voor Cordero presenteren de dansers niet een personage in traditionele zin, maar een lichaam dat in relatie staat tot *gender*. Het spelen met hoe mannelijkheid, vrouwelijkheid, klassieke man- vrouw relaties worden geconstrueerd, is iets wat ze veelvuldig onderzoekt en toont in haar theatrale producten. De dansers presenteren zichzelf niet bij Cordero, maar ook niet een personage.⁴⁶ *Complex acting* komt niet voor. Als Cordero zelf op het podium staat, toont ze zich hoofdzakelijk in het stadium van niet acteren, aangezien het haar eigen gedachtes, obsessies en zorgen zijn die ze in haar theatrale producten verwerkt. Als ze dansers choreografeert, kunnen de dansers zich in verschillende stadia bevinden tussen niet- acteren en acteren, waarbij complex acting is uitgesloten. Het thema kan dicht bij de individuele persoonlijkheid van de danser liggen of juist niet, dit beïnvloedt de mate van betrokkenheid bij de getoonde rol. De danser kan echter nooit ontsnappen aan zijn/haar lichaam en de gender associaties hierbij.

5. "Tijdens de voorstelling geven onderdelen van de ruimte een fictieve ruimte weer, terwijl tegelijkertijd andere onderdelen van de ruimte deel uitmaken van de voorstelling."⁴⁷

Cordero onderzoekt veelvuldig het referentiekader van theater en verwachtingen van publiek over dans en theater. In de voorstelling kunnen performers zich bevinden in de toeschouwerterruimte, buiten de theaterruimte of op podium. Ze bekijkt per theatrale product afzonderlijk wat de betekenis is van een bepaalde ruimte dat zich in de theaterruimte bevindt

⁴⁵ Burgman, 127 – 128.

⁴⁶ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁴⁷ Burgman, 127-128.

of erbuiten.⁴⁸ Doordat performers veelvuldig vertrekken uit de theaterruimte, wordt deze externe ruimte, deel van de performance. Deze externe ruimte is vervolgens aan allerlei betekenis interpretaties van het publiek in de context van de performance verbonden.

7. Het lichaam van de performer, de ruimtes en de objecten in de ruimte zijn objecten voor technologisch design met diverse vormen en functies. Dit kan leiden tot *phantom* lichamen, ruimte, objecten en modulair theater waarbij de representatie door beïnvloeding van technologie tot verbetering kan leiden van de fysieke lichamen, ruimte en objecten.

Dit nieuwe kenmerk blijkt gedeeltelijk niet goed te kunnen worden gerelateerd aan Cordero. Als Cordero technologie gebruikt, gebruikt ze dit om de ervaring van de performer tot een hoger niveau te brengen. Ze ziet bijvoorbeeld licht en geluid niet als onafhankelijke elementen, maar als hulpmiddelen. Opvallend is dat Cordero, door de opkomende technologische vernieuwingen, streeft naar het teruggaan naar het lichaam als basis. De lichamelijke ervaring voor de performers is wat haar het meest blijft interesseren. De video in “SOLO...?” werd hoofdzakelijk in dienst gesteld voor de ervaring van de performer op podium, maar diende niet als zelfstandig element. Bij haar performances, onderzoekt ze de betekenis en definitie van performance, theater en dans, waarbij technologie niet meer is dan een steun. Zij streeft er verder niet naar om ‘perfecte’ (dans) lichamen te tonen, maar benadert eerder het ‘andere’, bijvoorbeeld ouderwordende, lichaam. Ze denkt echter wel na over de mogelijkheden van technologisch design. Dit is echter in beperkte mate en ondergeschikt aan de ervaring en lichamelijke van de performer zelf.

6. “De ruimte en objecten in de ruimte kunnen functioneren als performers en performers kunnen functioneren als objecten in de ruimte. Deze eigenschap kan zich tijdens de voorstelling presenteren op bepaalde momenten of als permanente situatie.”⁴⁹

Objecten zijn erg belangrijk voor Cordero. Ze speelt met het passieve en het actieve van objecten. Cordero vertelt dat bijvoorbeeld “in the performance 'SOLO...?' it is myself with all

⁴⁸ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁴⁹ Burgman, 127-128.

the objects. We are totally equal. We are serving each other. One of the interesting things is that the live body is sometimes stronger or sometimes the objects are, this really shifts”.⁵⁰

Objecten kunnen het hoofdelement zijn van de performance en een eigen persoonlijkheid en betekenis krijgen door de gelijkwaardige relatie tussen performer en object. Bij veel performances zijn de objecten het belangrijkste onderdeel en functioneren ze als performers of één met de performers.⁵¹ In “SWEET” geven snoepjes de performance vorm en maken ze deel uit van het lichaam van de performer. De spanning tussen performers en objecten en de wisseling van focus voor de importantie van de betekenisgeving van delen van de performance, is een terugkerend ritueel. In de voorstelling “SXTHMYS, I will” zien we performers zowel met elkaar bewegen, als performers en objecten die gelijkwaardig met elkaar bewegen. Objecten en performers zijn samen alleen objecten in de ruimte, anderzijds kunnen ze allebei gezien worden als performers in de ruimte. In de performances wordt hiermee gespeeld.

7. Performance theater dwingt de toeschouwer, lijfelijk aanwezig of niet, tot sterke reacties. Dit reageren kan de vorm aannemen van participeren.⁵²

De obsessie als thema gaat hand in hand met de (zintuiglijke) ervaring, of die nu positief of negatief is, die opgeroepen wordt bij de toeschouwers. Verder wil ze vragen en gevoelens bij de toeschouwers oproepen. Ze interesseert zich voor de betekenisgeving van het publiek aan de elementen van de performance. Ze is niet geïnteresseerd in interactieve performances.

Vernieuwde aanzet tot definitie voor theatrale maakproces van performance theater gerelateerd aan Cordero:

“Performance theater makers maken theater met een aan beeldend kunstenaars verwante manier van denken, een beeldende kunst attitude. Zij stellen hun

⁵⁰ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁵¹ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁵² Burgman, 127-128.

voorstellingen samen als collages van elementen; acts, beelden, flarden tekst, muziek, thematische patronen.”⁵³

Opvallend is dat dit juist niet het geval is bij Cordero. Cordero begint met een thema dat vaak parallel te zien is met lichamelijke ervaringen die ze uit wil werken, zoals kussen en eten. Vervolgens ontstaat er een uitwisseling van ervaringen over het thema tussen Cordero en de performers waarbij ze veel vragen stelt. Het idee dat ze in gedachtes heeft, bekijkt ze vanuit de verschillende perspectieven van de performers.

Cordero begint vanuit deze ervaringen aan het vormgeven van de performance. Cordero vertelt dat ze niet in beelden denkt en tevens geen beelden in haar hoofd heeft wanneer ze begint. Ze begint niet met een beeldende kunst attitude, deze komt later pas als ze het thema vanuit verschillende benaderingen heeft onderzocht en de bewegingen vorm krijgen. Ze bekijkt in de repetities hoe door middel van het laten ervaren en improviseren, bewegingen ontstaan. Pas bij het choreograferen van deze bewegingen zal haar beeldende kunst attitude naar voren komen.

⁵³ Burgman, 127.

Eindconclusie

Concluderend kan gesteld worden dat een aantal kenmerken van Burgman ruim genoeg waren om de technologische vernieuwingen in zich op te nemen. Anderen waren te beperkt en hadden aanpassing nodig om deze technologische vernieuwingen te kunnen betrekken.

Cordero is zich bewust dat door de nieuwe technologie “privacy and intimacy get a whole new meaning. Not only it is difficult to see the difference in what is private and what is not private, what is personal and what is professional, but also how we construct our own identity”.⁵⁴ Zij verhoudt zich echter tot het experimenteren met de technologische ontwikkelingen in haar theatrale producten en gaat juist terug naar de lichamelijke van de performers.

Een nieuw extra kenmerk was echter noodzakelijk om het lichaam, de ruimte en de objecten als platform voor technologisch design tevens te betrekken in de nieuwe aanzet tot definitie van performance theater. Dat Cordero hier minder tot niet gebruik van maakt, maakt geen verschil. Cordero is gekozen als object van onderzoek uit vele andere performance theater makers. Deze andere makers kunnen de nieuwe mogelijkheden van camera, geluid, licht en video wel inzetten en gebruik maken van de nieuwe, verschillende manieren en mogelijkheden om met het biologische lichaam van de performer om te gaan.

Cordero verzet zich tegen iedere vorm van benoeming en beschrijving over haar werk. Ze verhoudt zich regressief tegen het geven van definities aan haar werk en wil haar werk niet benoemen. “My whole research is about to break with definitions, I don't care about definitions. Sometimes I call myself a dancer, sometimes I am a choreographer, sometimes I do dance pieces, sometimes theatre”.⁵⁵

Hierdoor past ze, gewild of ongewild, echter wel bij het grenzeloze, grammaticaloze, non-conventionele karakter van performance theater. Bij vrijwel de meeste kenmerken van de vernieuwde aanzet tot definitie van performance theater waren er tevens parallellen te vinden met Cordero. Naar aanleiding van Cordero was er echter een kleine aanpassing bij kenmerk 3 noodzakelijk. Niet alleen gesproken, maar taal in een breder perspectief, waarborgt nu tevens beweging dominerend performance theater.

⁵⁴ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

⁵⁵ Bijlage 3: Collage citaten interview met Cordero, afgenomen door Karlin Boelens op 15 maart 2012.

Kortom, beweging dominerend performance theater en de uitvoeringspraktijken van verschillende performance theater makers die intensief met de technologische vernieuwingen bezig zijn, worden tevens betrokken. De definitie is breder geworden, wat meer past in deze technologie dominerende tijd en de verscheidende vormen van beweging dominerend performance theater.

Als ik zelf kritisch naar mijn eigen onderzoek kijk, heb ik veel geleerd over performance theater in context met performance arts en hoe technologische ontwikkelingen in relatie met deze hybride kunstvorm gezien kunnen worden. Moeilijkheden die ik tegenkwam is dat ik een definitie wilde relateren aan Cordero, maar zij dit zelf niet doet. Eigen uitspraken en publicaties die op haar website staan, waren vaak ook abstract en filosofisch. Hoofdzakelijk waren dit gedachtes over haar leven, over zorgen, over dagelijkse bezigheden. Recensies, zoals die van Pieter T'Jonck, plaatsen haar ook niet in een kunstvorm of in de context van performance arts. Het vinden van publicaties die haar werk benoemen, uitleggen en nader op ingaan, bleek enigszins gebrekkig. De moeilijkheidsgraad zorgde echter niet voor spijt. In Cordero zie ik de mentaliteit terug van performance kunstenaars, die hun grenzeloze, grammaticaloze, non- conventionele karakter van hun theatrale producten benadrukken. Bovendien zorgde het interview voor inspiratie en kon Cordero uiteindelijk aan vrijwel alle kenmerken gerelateerd worden.

Beweging dominerend performance theater is iets waar ik meer onderzoek naar zou willen doen. Uit mijn onderzoek bleek dat een kleine aanpassing voldoende was om beweging dominerend performance theater te waarborgen.

Aan de andere kant vraag ik me af of een volledig nieuwe definitie die alleen op beweging dominerend performance theater van toepassing is, meer recht zou doen aan deze specifieke vorm van performance theater. Er zijn vandaag de dag verscheidende festivals en productiehuizen, zoals *Springdance*, *Something Raw Festival*, *Dansmakers Amsterdam*, waar performance theater makers hun werk presenteren. Deze festivals en productiehuizen worden echter bestempeld als overwegend 'performance dans' of dans. Verder zou ik willen onderzoeken of er juist sprake is van een steeds grotere scheiding tussen performance theater en beweging dominerend performance theater of dat deze scheiding steeds minder zichtbaar wordt.

Literatuur

Aitana Cordero. "Aitana Cordero". *Aitanacordero.com*. 2008. Web. Geraadpleegd op 5 april 2012.

Birringer, Johannes. *Media and Performance: along the border*. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1998.

Brakke Grond. "Brakke Grond". *Brakkegrond.nl*. 2012. Web. Geraadpleegd op 5 april 2012.

Burgman, Roswyde. *Performance theater: definiëring van een segment in de huidige Nederlandse theaterpraktijk*. Doctoraal scriptie onder begeleiding van drs. Bart Dieho. Universiteit Utrecht: Theater-, Film- en Televisiewetenschap vakgroep, 1996.

Dansen blog. "Dansen blog". *Dansen.blog.nl*. 2012. Web. Geraadpleegd op 5 april 2012.

Howell, Anthony. *The analysis of performance art: a guide to its theory and practice*. Amsterdam: Harwood Academic, 2000.

Jongsma, Coen. "Licht en technologie: de greep van de technicus op het beeld" In *Theater & Technologie*, 2^e ed., geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 116- 127.

Kattenbelt, Chiel. "De rol van technologie in de kunst van de performer" In *Theater & Technologie*, 2^e ed., geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 12- 33.

Kaye, Nick. *Multi- media: video, installation, performance*. Londen: Routledge, 2007.

Merx, Sigrid. “Verdubbeling en transformatie. De rol van video in de Proustcyclus van Guy Cassiers” In *Theater & Technologie*, 2e ed., geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 48- 63.

Schellekens, Jorg en Jos van de Haterd. “Schilderen met geluid” In *Theater & Technologie*, 2^e ed., geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 64- 77.

“Sweet - Theater aan Zee 2010”. Youtube.com/watch?v=ee3UuU7D7fM, gepost door CobraBE, 6 september 2010. Geraadpleegd op 5 april 2012.

T’Jonck, Pieter. “Aitana Cordero: ‘Solo...?’”. *AitanaCordero*. Juni 2008.
<http://www.aitanacordero.com/words/reviews/solo-pieter-tjonck-june-2008/>. Geraadpleegd op 5 april 2012.

Vuyk Kees. “Een humaniseringsprogramma. Theater tussen mens en techniek” In *Theater & Technologie*, 2e ed., geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 140- 153.

Wiel, Francine van der. “Je wordt gedwongen anders te kijken”. *BrakkeGrond*. Februari 2010.
http://www.brakkegrond.nl/de_diepte_in/podiumkunst/Interview_Krisztina_de_Chatel_door_Francine_van_der_Wiel/. Geraadpleegd op 5 april 2012.